



Transposition

Musique et Sciences Sociales

5 | 2015

Figures du chef d'orchestre

Des chefs « modernes » pour diriger les musiques anciennes

Entretien avec Gaëtan Naulleau et Nicolas Bartholomée

Benoît Haug



Édition électronique

URL : <http://transposition.revues.org/1244>

DOI : [10.4000/transposition.1244](https://doi.org/10.4000/transposition.1244)

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Benoît Haug, « Des chefs « modernes » pour diriger les musiques anciennes », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://transposition.revues.org/1244> ; DOI : [10.4000/transposition.1244](https://doi.org/10.4000/transposition.1244)

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© association Transposition. Musique et Sciences Sociales

Des chefs « modernes » pour diriger les musiques anciennes

Entretien avec Gaëtan Naulleau et Nicolas Bartholomée

Benoît Haug

- 1 Gaëtan Naulleau (°1973) et Nicolas Bartholomée (°1964) sont des acteurs importants du champ français de la musique ancienne, champ au sein duquel ils exercent depuis longtemps leurs fonctions respectives de critique musical et d'ingénieur du son. À la tête, depuis 2002, de la rubrique « Disques » du magazine *Diapason*, Gaëtan Naulleau a toujours considéré avec une très grande attention la production des ensembles adoptant variablement une démarche « historiquement informée »¹. Il a ainsi produit pour France Musique l'émission « Les Enfants du baroque » (2004-2011) où se sont succédé nombre de personnalités nationales et internationales du monde de la musique ancienne, ce qui lui a permis de creuser à sa manière le sillon ouvert par Jacques Merlet trente ans auparavant. Doublé d'une connaissance discographique encyclopédique, l'accès qu'a eu G. Naulleau à certaines des pratiques de travail des musiciens concernés nous a conforté dans le choix d'aller à sa rencontre. Nicolas Bartholomée est quant à lui un témoin privilégié de ce que diriger un ensemble peut signifier au cœur de l'activité musicale quotidienne – du moins dans le cadre de l'enregistrement de disques. En tant que prestataire pour des maisons de disques et, surtout, en tant que directeur de son propre label², il a depuis une trentaine d'années mis son art et son artisanat au service de plus de deux-mille disques, dont non moins d'une centaine aux côtés de Jordi Savall ; à l'heure actuelle, il est entre autres l'ingénieur du son attitré des Talens Lyriques (dir. Christophe Rousset), des Cris de Paris (dir. Geoffroy Jourdain) et de l'Orchestre Pulcinella (dir. Ophélie Gaillard), et a pu voir défiler sous ses micros les Sacqueboutiers de Toulouse, Mala Punica (dir. Pedro Memelsdorff), etc. À l'instar de la plupart des ingénieurs du son œuvrant aux côtés des « baroqueux », N. Bartholomée endosse le rôle de directeur artistique des disques dont il assure la prise de son et la post-production³. Sans bien sûr exercer de contre-pouvoir à proprement parler, c'est-à-dire sans retirer aux directeurs artistiques des ensembles qu'il enregistre l'autorité qu'ils ont sur leurs musiciens, il représente de facto dans l'exercice

de son métier une seconde figure d'autorité en présence. Ces deux pouvoirs doivent par conséquent s'ajuster le plus finement possible : un projet discographique ne peut pleinement se réaliser que dans l'échange fructueux entre directeur artistique de l'ensemble et directeur artistique du disque, échange fondé sur une compréhension mutuelle. N. Bartholomée se trouve ainsi aux premières loges du spectacle de la direction musicale et humaine des ensembles de musiques anciennes. Si les musiques anciennes jouent un rôle clef dans les carrières de G. Naulleau et N. Bartholomée, elles n'en constituent pas l'alpha et l'oméga, bien loin de là. Le premier est à la tête d'une rubrique généraliste de critique de disques et s'intéresse à ce titre de très près à un large éventail de productions dans le domaine de la musique « savante ». S'agissant de Nicolas Bartholomée, la majorité de ses réalisations demeurent des disques de musique « classique » enregistrés auprès de solistes, d'ensembles de chambre et d'orchestres de renom. Tous deux sont alors parfaitement en mesure de mettre en perspective pour nous les pratiques de direction en musique ancienne au regard de celles qui sont en vigueur dans le monde de la musique classique⁴.

- 2 Le monde français de la musique ancienne fonctionne presque intégralement sur le régime d'intermittence cadré par le droit du travail que l'on connaît⁵. Contrairement aux dispositions en vigueur dans les orchestres de titulaires, un directeur d'ensemble n'est alors dans ce contexte lié aux musiciens qu'il emploie que par des contrats valant le temps d'une production : que le musicien soit « fidélisé » et régulièrement rappelé pour se produire au sein d'un ensemble tient uniquement à des considérations musicales, affectives, pratiques, logistiques, etc. Un musicien dont 70 % du revenu annuel proviendrait d'un unique ensemble a donc intérêt à assurer ses arrières si, pour quelque raison, il en venait à ne plus être « appelé » par cet ensemble. Entrer ouvertement en discussion avec son directeur sur quelque plan que ce soit n'est donc possible que dans certaines situations présentant un rapport de force exceptionnel. Ainsi, en fonction de sa renommée et de l'état du marché du travail, un directeur d'ensemble de musique ancienne peut aisément imposer des orientations artistiques et un mode de fonctionnement. Un chef très réputé, en mesure d'offrir à ses musiciens des carrières radieuses en plus de les fédérer dans des expériences musicales stimulantes, dispose ainsi d'une marge de manœuvre considérable conduisant parfois à des situations d'omnipotence voire de tyrannie. Un directeur d'ensemble de musique ancienne peut donc avoir sur ses musiciens une emprise se traduisant parfois par la soumission – plus ou moins assumée – des forces en présence.
- 3 Cette porte parfois grande ouverte à l'absolutisme – qu'une bienveillance bon enfant peut suffire à faire oublier – jure quelque peu avec l'image médiatique d'un monde de la musique ancienne « alternatif » à celui de la musique classique, à ses institutions, à ses routines et à ses scléroses. Quid donc à cet égard des modalités concrètes de direction ? Propice depuis son émergence à toutes les réinventions⁶, le monde de la musique ancienne a tous les airs d'un monde « libéral » au sens où les configurations de pouvoir n'y sont pas données à priori. Celles-ci n'ont pas encore fait l'objet d'interrogations approfondies au sein de la maigre littérature académique traitant de ces pratiques musicales « à l'ancienne »⁷. En nous livrant ici à cette exploration par le biais d'un entretien croisé, nous espérons en miroir effleurer du doigt certains fondements de l'autorité de la figure classique du chef d'orchestre, tâche d'autant plus commode que le mouvement de la musique ancienne a au fil des décennies investi les répertoires classiques et romantiques pour les interpréter « à l'ancienne ». Le présent entretien est

en somme au diapason d'un monde musical dont les porosités invitent naturellement à la circulation entre au moins deux questions : d'une part celle de la transposition de pratiques modernes de direction à des répertoires anciens ; d'autre part celle des façons dont sont spécifiquement dirigés – sur les plans esthétique, technique, interactionnel et institutionnel – les ensembles engagés dans des pratiques historiquement informées, quelle que soit l'ancienneté du répertoire.

Transmettre une interprétation : techniques de direction et postures de chefs

Benoît Haug : Entrons par la grande porte : aux XVII^e et XVIII^e siècles, les grandes formations instrumentales et vocales étaient presque toujours coordonnées par des musiciens armés de rouleaux de parchemin, de bâtons ou autres accessoires amplifiant leurs gestes – quitte à ce que se mêle à la musique une battue plus ou moins audible⁸. Il s'agissait en l'occurrence de maîtriser la pulsation et d'indiquer un caractère, et non de transmettre une proposition singulière d'interprétation d'une œuvre, d'en contrôler le phrasé à la faveur de gestes, et à fortiori de l'inclure dans un « projet artistique ». Or, de nos jours, à moins qu'ils ne dirigent depuis leur instrument, c'est fort d'une technique plus proche de celle des chefs modernes que des anciens maîtres de chapelle et autres batteurs de mesure que les directeurs d'ensemble prennent en charge ces répertoires, quand bien même ils seraient à tout autre égard « à la pointe » des pratiques historiquement informées. Comment peut-on s'expliquer que l'on se soit à ce sujet aussi aisément contentés des façons de diriger et de postures qui ont émergé au XIX^e siècle au sein d'un paysage fait de conservatoires et de sociétés de concerts et qui sont indissociables du paradigme romantique ? A-t-on ici affaire à une erreur historique manifeste ?

Gaëtan Naulleau : La technique est souvent moderne, c'est un fait ; en revanche, parler d'« erreur historique » n'est pas opportun. La pratique des musiques anciennes vit et s'accommode très bien de nombreux anachronismes au premier chef desquels se trouve l'enregistrement. Les musiciens investis dans cette pratique sont nés avec l'enregistrement et ont donc appris dès le début de leur éducation musicale à quel point il est fondamental d'être parfaitement en place. À cet égard, l'enregistrement a changé notre idée de la précision. La musique ancienne s'est développée et continue de se développer sur ce terrain-là, faisant siennes certaines valeurs de la musique moderne. Qu'on se le dise : la musique ancienne, avant d'être un retour aux sources, représente l'une des façons de pratiquer la musique aujourd'hui.

B. H. : Ces musiciens ne pourraient-ils pas néanmoins retirer un certain bénéfice d'expérimentations historiquement informées en matière de direction ? Ils ont bien tiré le meilleur profit d'instruments, de phrasés, d'ornementations et de tempéraments qui les ont conduits sur des chemins qu'ils n'auraient sans cela jamais empruntés.

G. N. : C'est possible. Il faut cependant garder à l'esprit que, dans un bon orchestre – baroque ou non –, c'est du premier violon que relève le choix de l'essentiel du phrasé et parfois même de l'agogique⁹. Ainsi, sur certains aspects au moins, les modalités de l'échange entre le chef et les musiciens ont sur l'interprétation une incidence toute relative.

B. H. : Et l'ensemble Les Dissonances de prétendre ainsi pouvoir se passer de chef et d'être mené par son premier violon David Grimal¹⁰, tantôt assis dans le rang – lorsqu'est jouée une symphonie –, tantôt debout dos aux musiciens lorsqu'il assure la partie soliste d'un concerto¹¹. Pris dans une telle configuration puisant dans des exemples historiques, les

instrumentistes ne développent-ils pas des compétences propices à un renouvellement du jeu en ensemble – ne serait-ce que du point de vue de l'attention et de l'écoute mutuelle ?

G. N. : Ce discours est séduisant. J'ai eu au sujet de cet ensemble des échos allant dans ce sens : « Ah, la Septième de Beethoven sans chef¹², c'est extraordinaire ! ». J'ai personnellement beaucoup de mal à y voir quelque intérêt. Si l'on considère en particulier leur enregistrement *live* des concertos de Mozart¹³, force est de constater que c'est non seulement chaotique, mais également faux du début à la fin. Les Dissonances retirent évidemment une identité de cette pratique, mais est-il vraiment possible de travailler de la sorte aujourd'hui ?

Nicolas Bartholomée : On ne peut pas déconnecter cette question d'enjeux personnels, de jeux de provocation, voire de dénis de pouvoir. Derrière la posture de David Grimal se niche évidemment cette idée : « On peut le faire sans chef, mais tout le monde m'écoute »¹⁴. Dans sa démarche se laisse bien sûr percevoir un geste politique, celui du refus d'une forme d'autorité ou de quelque chose qui s'y apparente. Quoi qu'il en soit, cela produit effectivement une musique et un discours qui l'accompagne, et j'ai un temps suivi cet ensemble. Cependant, lorsque l'on passe son temps à chercher des pare-feux pour affronter les failles d'un système, c'est peut-être que ce système n'est pas pérenne en lui-même. Je trouve ainsi à titre personnel que certaines de leurs réalisations – par exemple le concerto pour violon de Beethoven¹⁵ – sont effectivement réussies tandis que d'autres le sont moins, ce qui est vraiment dommage étant donné le potentiel de certains des musiciens. La force de Grimal, c'est de fédérer ces gens-là autour de son projet ; sa faiblesse, c'est peut-être l'ambivalence de la posture de direction qu'il a adoptée.

B. H. : Une démarche plus pragmatique qu'idéologique consisterait donc, pour le directeur, à quitter son instrument et à se rendre au pupitre de chef pour des raisons afférentes au répertoire ou à l'effectif ?

N. B. : C'est ce qu'il se passe notamment dans le cas de Jordi Savall¹⁶, chez qui l'on peut effectivement distinguer ces deux cas de figure : d'une part celui des petits effectifs instrumentaux, auxquels il transmet les intentions et appuis depuis la viole ; d'autre part celui des effectifs plus importants, qu'il dirige depuis un pupitre de chef pour garder un certain contrôle et éviter ainsi un trop grand désordre. Il en va de même pour Christophe Rousset¹⁷ qui, me semble-t-il, aime autant les moments où il peut diriger depuis le clavecin en participant en tant que continuiste¹⁸ que ceux où il est « chef » à part entière. Quoi qu'il en soit, la direction depuis le pupitre répond pour l'un comme pour l'autre à une nécessité découlant d'une volonté précise en termes d'expression musicale. C'est en quelque sorte la conduite logique à adopter lorsque surviennent des contraintes musicales. Pour un chef de métier en revanche, c'est bien là l'unique possibilité dont ils disposent pour transmettre une interprétation, indépendamment de la question du répertoire et de l'effectif. Les chefs de musique ancienne restent avant tout instrumentistes : quand ils veulent montrer quelque chose – une phrase, une couleur... –, c'est sur leur instrument qu'ils le feront le plus facilement, là où de grands chefs modernes le feraient en chantant ou à l'aide d'un geste, par exemple en dessinant en l'air un trait signifiant : « La ligne je la veux comme ça ». Ils ont besoin de montrer concrètement l'exemple. Citons un dernier cas de figure, celui de Teodor Currentzis¹⁹, chef de métier à la tête de l'Orchestre de Perm en Russie, suffisamment polyvalent pour diriger *Le Sacre du printemps* deux semaines après avoir

donné du Rameau sur cordes en boyaux. Lorsqu'il a un exemple à donner, il peut s'y employer aussi bien avec les bras ou en chantant qu'en sollicitant le continuiste.

B. H. : Teodor Currentzis a bénéficié d'une formation spécifique à la technique de direction d'orchestre. Or, force est de constater que la plupart des directeurs d'ensembles de musique ancienne n'ont pas suivi un tel cursus. La qualité de leurs propositions dirigées « à la baguette » en souffre-t-elle ?

N. B. : On a effectivement parfois affaire à des chefs dont l'indécision suscite auprès des collègues un regard parfois agacé voire exaspéré, parfois bienveillant et amusé. J'ai en mémoire l'exemple de musiciens écroulés de rire lorsque leur chef, tout à fait compétent en musique baroque, a tenté de diriger Beethoven. Il ne manquait probablement pas d'idées géniales, mais il n'arrivait tout simplement pas à les transmettre. C'est d'ailleurs à mon avis comme cela que se distinguent à certains égards les grands chefs « baroques » : Nikolaus Harnoncourt²⁰, pour ne prendre que cet exemple, a vraiment réussi à appréhender le métier de chef et à le transcender.

G. N. : Un chef, c'est quelqu'un qui transmet une interprétation à un ensemble. Or on trouve effectivement en musique baroque beaucoup de « chefs » qui, au moment où ils lèvent les bras, n'ont aucune idée très précise de ce qu'ils vont faire – mais il y a heureusement aussi tous ceux qui l'ont. Ce qui a permis à Harnoncourt de devenir ce qu'il est, c'est d'avoir été assis au violoncelle dans l'un des meilleurs orchestres viennois de 1951 à la fin des années soixante, alors même que commençait, dès 1953, l'aventure du Concentus Musicus Wien. Harnoncourt a donc joué avec tous les chefs et dirigé en parallèle son propre ensemble pendant près de vingt ans. À cela s'ajoute le fait qu'une bonne partie des autres musiciens du Concentus Musicus provenaient également du Wiener Symphoniker. S'agissant de l'alter ego de Harnoncourt, Gustav Leonhardt²¹, la situation est contraire : il arrive à Vienne pour étudier la direction chez Hans Swarowsky, chef-pédagogue qui a enseigné à tous les plus grands, mais se consacre finalement très vite au clavecin. Dès l'après-guerre émergent donc, dans le monde de la musique ancienne, deux rapports très différents au métier de chef. L'histoire de Harnoncourt est celle d'une acculturation profonde qui lui a permis de reformuler les choses à sa manière, et il en est allé de même, dans une certaine mesure, pour les autres pionniers autrichiens mais aussi anglais, hollandais, etc. : pour gagner leur vie une fois sortis du Conservatoire, ils ont travaillé dans un orchestre. Ils ont tous vécu avec l'orchestre, avec la figure du chef d'orchestre. C'est bien plus tard que certains, comme William Christie²², ont commencé « sur le tas », d'abord sur de petits projets avant d'investir de plus gros chantiers.

B. H. : Lorsque l'on résume les parcours des chefs français de la génération de Christie et de celles qui ont suivi, il y a justement de quoi s'étonner : dès lors qu'ils ont fondé leur propre ensemble, ils s'y consacrent corps et âme. Ceux qui ont continué comme Harnoncourt à se mettre au service d'autres chefs font figure d'exception !

G. N. : Effectivement. En revanche, cet attachement à un unique ensemble est propre aux chefs. Le modèle du noyau de quatre ou cinq musiciens dévoués sur le long terme à une seule formation est très rare²³.

Enjeux de la (non) collégialité

B. H. : Lorsque le modèle de l'orchestre moderne est moins prégnant que chez Harnoncourt, les ensembles de musique ancienne se donnent-ils les moyens d'une relative

collégialité dans la prise de décisions ? La pratique de la musique ancienne offre-t-elle de nouvelles possibilités d'envisager la construction collective d'un projet musical, notamment en orchestre ?

G. N. : Les Arts Florissants de la première décennie et des travaux sur Marc-Antoine Charpentier représentaient une véritable idylle sur le plan participatif. Une bonne partie des choix, de tempo notamment, ont été réalisés par Dominique Visse²⁴, et c'est lui qui copiait les partitions. Plus tard, lorsqu'ils ont investi Atys²⁵, il s'agissait de réinventer quelque chose, ce qui a représenté un travail de très longue haleine, réunissant des musiciens qui avaient peu d'expérience en la matière et qui ont pourtant vraiment su créer un style. Christie ne pouvait évidemment pas prendre toutes les décisions tout seul : autour de la table, vous trouviez Dominique Visse, Hugo Reyne²⁶, le claveciniste Yvon Repérant, etc. Ce n'est déjà plus le début des Arts Florissants, mais c'est tout de même un commencement, un moment où se constitue une nouvelle pratique. Presque tous les ensembles ont connu un tel éden participatif, à fortiori lorsqu'il y avait quelque chose de nouveau à créer. Au sein des très jeunes ensembles, les pôles ne sont généralement pas encore bien définis, et le dialogue reste ouvert.

B. H. : Cette situation ne peut-elle pas perdurer ?

G. N. : Au bout de quelques années, les pôles sont beaucoup plus affirmés. Prenons l'exemple de l'ensemble X²⁷ : je perçois chez eux un ras-le-bol lié au fait que leur directeur procède à tous les choix. Pourtant, aux débuts de cet ensemble, tout le monde était enthousiaste devant le champ des possibles qui s'ouvrait en matière de dialogue. Cela étant dit, on peut relever que la qualité est restée la même, et l'esthétique n'en a pas non plus été altérée ! Quoi qu'il en soit, c'est un mécanisme de maturation inévitable. Si l'on souhaite néanmoins se pencher sur l'exemple d'une collégialité maintenue sur un terme relativement long, on le trouvera du côté de l'Orchestre du XVIII^e Siècle de Frans Brüggen²⁸. Cet orchestre, quelque peu mythique à cet égard, a longtemps connu un véritable bouillonnement collectif reposant sur des conditions de travail très particulières que Brüggen a mises en place – notamment pour ce qui est d'offrir à tout le monde, chef compris, la même rémunération. Il y avait une vision politique, et c'est bien Brüggen le communiste qui a fait ce choix-là. Enfin et surtout, les premières tournées de l'Orchestre du XVIII^e Siècle ne représentaient pas comme aujourd'hui cinq ou six concerts, mais le triple, et, pour finir, un disque. Le monde entier les voulait puisqu'ils étaient les seuls à jouer de la musique romantique sur instruments anciens²⁹. Dans de telles conditions, un vrai travail collectif mobilisant les uns et les autres a pu être réalisé, et la capacité à mobiliser s'est maintenue sur le long terme. Le contexte était très particulier et, hélas, aucun orchestre n'a de nos jours ni n'aura à priori à l'avenir de tournée aussi fournie.

B. H. : Et vous, Nicolas Bartholomée, en tant que témoin privilégié de la façon dont procèdent une très grande variété d'ensembles, observez-vous dans certains cas des musiciens qui construisent véritablement ensemble leur interprétation dans la perspective du disque ? Y a-t-il des configurations favorisant cela ? On peut penser en particulier au jeune ensemble Stravaganza³⁰, dont la direction est partagée entre deux musiciens.

N. B. : Dans ce cas précis, il se trouve néanmoins toujours l'un des deux codirecteurs pour prendre le *leadership* d'une pièce donnée. Un débat peut à la rigueur se tenir quant au choix des pièces. On trouvera en fait très peu d'ensembles où l'on procède de façon vraiment coopérative. C'est aussi une question de temps, donc d'efficacité : les budgets ne sont pas importants et il faut monter les répertoires assez rapidement. Il est donc utile que quelqu'un ait une idée assez précise de ce vers quoi l'on tend ; c'est ce que l'on

attend notamment d'un Marc Minkowski³¹ ou d'un Christophe Rousset. J'ai en revanche assisté à de vraies collaborations au sein d'ensembles qui étaient souvent uniquement instrumentaux. Je me souviens par exemple, dans le cas des vents de Zefiro³², de vraies discussions portant sur le résultat qu'ils voulaient obtenir, discussions qui venaient de difficultés intimement liées aux instruments, à leur précision, à l'écoute de leurs spécificités, etc. On se laissait parfois surprendre par des résultats sonores, ce qui pouvait amener à infléchir l'interprétation. La même approche a prévalu dans le cas de l'ensemble de cordes Europa Galante³³ : pour atteindre un effet sonore caractéristique – par exemple dans une pièce de Vivaldi –, les musiciens venaient en cabine écouter le résultat. S'ils s'apercevaient que l'effet obtenu ne fonctionnait pas du tout, ils réfléchissaient ensemble sur la manière de l'obtenir. Le travail collégial peut être de cet ordre-là et concerner des détails bien précis ; mais en général, Gaëtan a parfaitement raison, un leader impose son image, son charisme et ses choix.

B. H. : À tel point que lorsque vous produisiez pour France Musique l'émission « Les Enfants du Baroque », Gaëtan Naulleau, vos interlocuteurs étaient quasi-exclusivement les directeurs des ensembles. Ne risque-t-on pas avec un tel dispositif – fréquent dans le domaine de la critique musicale, pour laquelle le nom du directeur désigne par métonymie celui de son ensemble – de tenir le directeur artistique pour seul responsable du travail de recherche et d'interprétation, et d'éclipser par conséquent les autres musiciens dont certains jouent pourtant parfois un rôle essentiel à cet égard ?

G. N. : Pour la troisième émission en 2004, au moment où Philippe Herreweghe³⁴ sortait au disque la *Septième symphonie* de Bruckner³⁵ –, je m'étais justement proposé d'inviter sa femme Ageet Zwijsstra, la violoncelliste, mais aussi le hautboïste Marc Ponseele ainsi que l'un des cornistes. Ils étaient donc quatre, et il y avait un réel intérêt à échanger ensemble sur le sujet. De même, lorsque j'ai produit des émissions à l'occasion des cinquante ans du Concentus Musicus Wien, je me suis rendu sur place et la discussion a mobilisé plusieurs des musiciens.

B. H. : Avez-vous volontiers reproduit l'expérience ?

G. N. : Cela s'y prêtait souvent beaucoup moins. Aurait-il vraiment dû en être autrement ? Vous me semblez postuler que le travail devrait plus aisément mener à une participation de tous au sein des ensembles de musique ancienne que dans le cas des orchestres modernes, ce qui pour moi est loin d'être certain. Le discours consistant à dire : « On travaille collectivement, on discute, chacun donne son avis » est généralement tenu par les chefs eux-mêmes, mais vous verrez bien *in fine* si vous assistez aux répétitions que très peu de musiciens donnent leur avis. J'aime beaucoup à ce sujet le discours que m'a tenu Konrad Junghänel, le directeur de Cantus Cölln³⁶, qui m'avait beaucoup surpris. Il travaille avec de petits effectifs – six chanteurs, peut-être six instrumentistes à leurs côtés –, ce qui devrait à priori offrir une certaine souplesse au travail. En réalité, on en est bien loin ! En substance, sa réponse était la suivante : « Il y a deux types d'ensembles : ceux qui mentent en disant du travail qu'il est vraiment collectif, et ceux qui perdent beaucoup de temps ». J'aime assez cette idée.

B. H. : Vous avez précédemment établi un lien entre l'éventuelle collégialité dans les choix opérés au sein des ensembles et, sinon leur jeunesse, du moins la dimension innovante et exploratoire de leur travail. De fait, investir un nouveau répertoire ou une nouvelle pratique demande du temps, et l'on a probablement d'autant plus intérêt à s'accorder ce luxe que l'on en est encore à faire ses preuves. Peut-on sur ces mêmes critères établir une seconde corrélation, cette fois entre la moindre implication des musiciens au projet – autrement dit, le pouvoir accru des directeurs artistiques – et un marché de plus en plus concurrentiel ? Le nombre d'ensembles en présence continue d'augmenter alors même que la conjoncture

économique n'est pas des plus favorables : la tendance étant plutôt à la baisse des dotations – notamment aux festivals et autres structures susceptibles d'acheter une production – et donc du temps à disposition pour travailler, les conditions d'un vrai travail collectif ont-elles toujours moins de chances d'être réunies ?

G. N. : Peut-être, mais on aurait néanmoins tort de considérer que les musiciens bénéficiaient systématiquement de plus de souplesse il y a deux ou trois décennies qu'aujourd'hui. La chanteuse Emma Kirkby³⁷ m'a récemment dit s'estimer très heureuse que les enregistrements avec le Consort of Musicke³⁸ s'étaient sur deux services³⁹. Deux services ! J'entends bien que l'on parle là d'un ensemble constitué, mais ils n'ont eu de cesse d'enregistrer des œuvres complètement nouvelles, et ils sont parvenus à des résultats fantastiques. Deux services, cela représente donc vraiment très peu. Dans de telles conditions, on ne va évidemment pas commencer à discuter : le ténor qui a une idée absolument géniale sur ce que l'on devrait faire mesure 33, il va se la garder – à moins vraiment qu'il nous reste quelques minutes. Il me semble que tout cela est entré dans les habitudes du mouvement. J'avais demandé à Christopher Hogwood⁴⁰ : « Qu'avez-vous appris auprès de David Munrow ? ». Réponse : « À enregistrer. Du moins à tenir un timing d'enregistrement ». Cela peut sembler bête, mais regardez la discographie de l'Early Music Consort of London : si l'on aligne ce qui a été réalisé au cours des dix années d'existence de cet ensemble – incluant certaines productions destinées la télévision –⁴¹, on en déduit que les musiciens ont probablement dormi en studio pour parvenir à tenir un tel rythme⁴². Cela avait beau être expérimental – on est loin ici des symphonies de Mozart que tout le monde connaissait –, ça n'en allait pas moins extrêmement vite ! Il valait donc mieux trouver rapidement une solution lorsque se posait un problème. Certes, il existe des cas notables où cela se passait différemment : à une certaine époque notamment, la Schola Cantorum de Bâle était le lieu d'une véritable effervescence collaborative, au sein de projets de grande envergure⁴³. Les violonistes participaient activement avec Chiara Banchini⁴⁴ au travail de réflexion qui a permis que se développe le « style Corelli » ; de même s'agissant des chanteurs avec René Jacobs⁴⁵, avec pour résultat l'esthétique vocale que l'on connaît : ce qu'il s'y passait a fait école et a essaimé. De telles émulations collectives demeurent toutefois exceptionnelles.

Fédérer des forces et garantir une identité

B. H. : Revenons au « mécanisme de maturation inévitable » dont vous nous parliez : si quelqu'un prend nécessairement les choses en mains à un moment donné, si disparaît peu à peu la collégialité, si en somme le dissensus est dilué par les jeux de pouvoir – « si tu n'es pas d'accord, je ne t'oblige pas à rester » –, n'y a-t-il pas là un risque d'endormissement et d'affadissement dans l'absence d'émulation ?

G. N. : Je connais au moins dix musiciens disant : « Je trouve absolument dégueulasse ce que je fais dans cet ensemble, je déteste cette façon de jouer, et je cachetonne pourtant là-bas depuis dix ans... » La question du *leadership* est donc très complexe ! Prenons l'un des chefs qui, en musique ancienne, a eu la réputation d'être le plus autoritaire, à savoir Reinhard Goebel⁴⁶. Le niveau technique de Musica Antiqua Köln était sans précédent, ce pour la simple raison que l'ensemble était composé en bonne partie par les élèves de Goebel, qui avaient vraiment appris le violon, pensé le violon et respiré le violon au sein de son école stylistique. Avant même les répétitions, ils étaient déjà absolument dans le cadre. Et pourtant, il nous faut relever ici que Goebel a attiré autour de lui de très fortes

personnalités : lorsque l'on écoute Musica Antiqua Köln, on entend tout sauf un ensemble dominé par son chef. On entend au contraire une émulation collective extrêmement forte. C'est tout le contraire de la figure du chef mou devant lequel tous les musiciens se figent faute de comprendre ce que l'on attend d'eux. Le chef est ici tellement précis, tellement directif et même autoritaire – dans sa façon de diriger comme dans celle de s'exprimer – que chacun va réellement répondre avec un maximum d'énergie ; certes, il n'avait pas devant lui des ectoplasmes. Le film *L'Art de la fugue*⁴⁷, qui a été leur ultime production, est absolument fantastique de ce point de vue : l'on y assiste vraiment à un bras de fer entre les violonistes, sous-tendu par une vision très conflictuelle du contrepont bien loin d'un « on va tous se mettre ensemble ». L'autorité du chef ne se déploie donc pas toujours au détriment de l'intensité et de l'investissement des uns et des autres.

B. H. : En somme, ce n'est pas parce que les musiciens n'expriment pas leur point de vue que leur singularité serait écrasée. Ils n'objectivent pas nécessairement ce qu'ils auraient envie de faire, mais ils extériorisent néanmoins leur vision à travers leur jeu. La personne qui est devant eux fait alors en sorte que cette multiplicité trouve une cohérence.

N. B. : Absolument.

G. N. : Et cette personne devant eux n'a pas forcément à être aussi directive et autoritaire que Goebel. L'exemple de l'English Concert⁴⁸ est très éclairant. Il s'agit en musique baroque du premier ensemble ayant atteint un accomplissement en termes de haute technicité. Bien plus que le Concentus Musicus Wien, ils ont réussi à proposer des *Concertos brandebourgeois* absolument propres⁴⁹. Comment travaillaient-ils ? Trevor Pinnock ne disait pas grand chose : celui qui prenait la parole au cours des enregistrements était l'ingénieur du son, qui avait donc une marge décisionnaire assez importante. Non que Pinnock ne fût pas assez directif ! Simplement, plus encore que sur la prise d'initiative des musiciens, le travail reposait surtout sur une idée que l'on pourrait formuler ainsi : « On sait comment s'y prendre. On sait comment jouer ensemble ». Qu'il y ait finalement là-dedans assez peu de prises de décisions explicites est à mon avis très fréquent dans l'histoire du mouvement de la musique ancienne.

Puisque vous parliez de cohérence, il nous faut de même évoquer un autre aspect essentiel : en musique ancienne, l'effectif des musiciens va varier d'un programme à l'autre – et pas seulement par sa taille, puisque même le noyau ne sera pas forcément stable. Le chef est alors celui qui se porte garant d'une esthétique qui perdure. Lorsqu'un musicien de Douce Mémoire⁵⁰ intègre le Huelgas Ensemble⁵¹, son premier objectif est de se conformer à une certaine couleur, à une certaine façon de faire sonner sa voix ou ses instruments. En somme, il faut qu'il s'adapte à une nouvelle identité sonore et à une esthétique d'ensemble. Ce que vend un ensemble, c'est avant tout une identité sur le long terme ; le chef est le garant de cette identité qui, dans certains cas, parvient à être un gage de qualité.

B. H. : On demeure donc dans un très grand nombre de cas dans un paradigme qui s'aligne à de nombreux égards sur celui de la direction moderne.

G. N. : On a en tout cas bien affaire à une culture qui est toujours une culture du chef, corrélée à la nécessité d'une vision forte. La comparaison des orchestres baroques avec les orchestres modernes fait d'ailleurs émerger ici un beau paradoxe. Le Philharmonique de Vienne, la Philharmonie de Berlin, la Philharmonie de Londres, etc. voient se succéder des chefs invités : la direction y change à longueur d'année. Côté musique ancienne au contraire, il est extrêmement rare que les orchestres changent de

chefs. Cette domination exercée sur chaque ensemble par un unique directeur, qui d'ailleurs n'est pas nécessairement une mauvaise chose sous un angle économique, va peut-être poser quelques problèmes dans les années à venir. John Eliot Gardiner⁵² et William Christie ont passé les soixante-dix ans... Pourra-t-on vendre le Monteverdi Choir ou Les Arts Florissants avec un autre chef ? Paul Agnew⁵³ a commencé à prendre la direction d'une partie des Arts Florissants par le biais de l'exploration des madrigaux de Monteverdi, qui représentaient pour cet ensemble un répertoire relativement nouveau. Mais Les Arts Florissants vendront-ils à New York un opéra de Rameau dirigé par Paul Agnew ou par Jonathan Cohen⁵⁴ au même prix que s'il s'agissait de William Christie ?

B. H. : Paul Agnew représente lui aussi à certains égards une exception, le contexte étant celui du passage de flambeau que vous avez évoqué. Ce à quoi l'on assiste néanmoins la plupart du temps, dans un monde de la musique « à l'ancienne » où s'est imposée la culture du chef, c'est à des trajectoires d'émancipation. Désireux d'éprouver des options différentes de celles de leurs « chefs », de s'épanouir à la tête de projets potentiellement vecteurs d'une nouvelle identité, ou pour bien d'autres raisons encore, des musiciens vont souvent fonder leur propre ensemble... et y reproduire le même dispositif de pouvoir.

G. N. : L'exemple que j'aime beaucoup à cet égard est celui d'Erich Höbarth, premier violon du Concentus Musicus Wien. Le fossé est évident entre ce qu'il fait d'une part au sein du quatuor à cordes Mosaïques⁵⁵, d'autre part auprès d'Harnoncourt. Peut-être y a-t-il un dénominateur commun qui le rend malgré tout reconnaissable, mais les différences sont flagrantes dans la façon de faire, la façon d'accentuer, la façon de concevoir le mouvement, la façon de charmer, ainsi que sur le plan d'une certaine décontraction. Certes, on peut être beaucoup plus détendu en musique de chambre qu'en musique d'orchestre, où il s'agit de tenir ensemble quarante personnes, et non quatre. Mais la différence essentielle tient surtout au fait que, dans l'un des deux cas, vous avez Harnoncourt. J'en ai discuté avec Erich, et il m'a répondu : « Oui, c'est une sensibilité très différente de la mienne, mais c'est mon travail et ma passion que de l'y accompagner », bien que je ne l'entende pas moins dire régulièrement par ailleurs : « Je ne pourrai pas faire ça, il faudrait que j'arrête ». Mais il n'arrête pas, puisque ça le passionne. Tout cela dépasse donc très largement des considérations en termes de « compromissions ». On a atteint dans notre culture musicale un haut degré de cohésion de l'orchestre au prix d'un certain renoncement, d'un lissage des aspérités. Peu importe ici que l'orchestre soit baroque ou moderne : pour nous, un ensemble est quelque chose qui se doit d'être absolument uni. Il est fascinant, à l'écoute d'enregistrements des années vingt ou trente d'orchestres menés par des chefs aux personnalités extrêmement imposantes, d'entendre de la part des musiciens une réponse beaucoup moins lissée qu'aujourd'hui dans le geste collectif.

NOTES

1. Avant d'être progressivement adoptée en France, la dénomination « interprétation historiquement informée » (*historically informed performance*, ou *HIP*) a d'abord connu une fortune

dans les académies et milieux musicaux anglophones en partie grâce à l'ouvrage de John Butt : *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Désormais, l'idée de *period music* (que nous traduirions par « musique à l'ancienne ») a tendance à supplanter la précédente, notamment à la suite de l'argumentation solide délivrée en faveur de cette appellation par Bruce Haynes : *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford, Oxford University Press, 2007. L'un comme l'autre ont cherché à mettre au rebut l'idée de « musique ancienne » centrée sur une période historique en faveur de l'approche adoptée par les musiciens. C'est en effet bien l'approche à l'ancienne plutôt que quelque borne historique qui permet de caractériser adéquatement le mouvement esthétique et institutionnel contemporain dont il est question – et donc de le distinguer des pratiques établies au sein du monde de la musique classique. Quelle que soit leur importance, ces problèmes d'appellation restent à la marge du présent entretien et de son introduction ; nous et nos interlocuteurs avons donc opté alternativement et sans rigueur pour les expressions « musique ancienne », « interprétation historiquement informée » et « musique à l'ancienne ».

2. Il fonde Musica Numeris en 1989, Ambrosie en 1999, et enfin Aparté en 2008 en syntonie avec son propre studio d'enregistrement, Little Tribeca.

3. Pour une vue académique panoptique sur les enjeux des métiers du disque – et de leurs équivalents anglophones autour de la figure clef du *record producer* –, cf. COOK, Nicholas, CLARKE, Eric, LEECH-WILKINSON, Daniel & RINK, John (ed.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

4. Nous n'employons ici l'adjectif « classique » que pour désigner commodément un état de fait esthétique et institutionnel dans le monde de la musique savante occidentale, où la démarche d'interprétation « à l'ancienne » demeure relativement distincte des habitudes « classiques » durablement établies autour d'un répertoire et des traditions qui l'accompagnent remontant au XIX^e siècle.

5. Cf. FRANÇOIS, Pierre, *Le Monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica, 2005. Pour une étude socio-économique similaire dans la sphère britannique, cf. WILSON, Nick, *The Art of Re-Enchantment. Making Early Music in the Modern Age*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

6. Une histoire de ces réinventions a été consignée par Harry Haskell en 1988 (*The Early Music Revival. A History*, London, Thames and Hudson) et mise à jour à la faveur de la traduction française de cet ouvrage : HASKELL, Harry, *Les Voix d'un renouveau. La musique ancienne et son interprétation de Mendelssohn à nos jours*, Arles, Actes Sud, 2013.

7. Harry Haskell (*ibid.*) n'aborde ni ces questions de pouvoir en particulier, ni celle plus générale de la direction des ensembles. S'agissant de Pierre François, la figure du directeur d'ensemble intègre évidemment son analyse socio-économique du mouvement (*Le Monde de la musique ancienne, op. cit.*), le plus souvent en tant qu'employeur ou du moins comme clef de voûte de l'organisation-employeur. En fin d'ouvrage (p. 181-185), il se risque à une analyse du rôle du chef dans l'activité musicale : « La vulgate héritée de l'âge romantique veut que le chef, démiurge tout puissant, soit seul responsable de l'identité sonore d'un orchestre et de la coordination des actions qui la fondent. L'observation des répétitions montre au contraire le caractère profondément organique du fonctionnement des collectifs musicaux, dans lequel le chef occupe une place certes éminente, mais nullement exclusive : son pouvoir, notamment, peut être déplacé, négocié ou contesté » (p. 181). L'auteur convoque alors à l'appui de cette affirmation plusieurs exemples de situations concrètes d'activité musicale laissant effectivement apparaître des « déplacements » dans l'ordre des décisions artistiques, ordre auquel plusieurs musiciens contribuent très activement. Néanmoins, on peine beaucoup plus à trouver dans ces situations quelque « négociation » et à fortiori la moindre « contestation » du pouvoir du chef. Enfin, sans consacrer de section à la direction des ensembles, l'ouvrage *Playing with History* (John Butt, *op. cit.*)

offre ici et là quelques vues stimulantes à ce sujet, notamment lorsqu'il est question en conclusion (p. 210-211) d'une dialectique interne au mouvement pouvant porter à conséquence sur le plan des structures hiérarchiques, dialectique entre une tendance contre-culturelle d'une part et des formes de réaction aristocratique d'autre part. Butt évoque par ailleurs certaines pratiques qui entreraient en contradiction avec un « désir de coopération » allant de pair avec l'« ethos » de la musique ancienne (« the co-operative urge of the early music ethos », p. 96, nous traduisons), sans malheureusement préciser ce qui lui fait supposer l'existence d'un tel ethos.

8. On trouvera une synthèse historique à ce sujet en préface de l'ouvrage de Georges Liébert, *L'Art du chef d'orchestre*, Paris, Fayard, 2013 (1^e éd. 1988).

9. Terme désignant des micro-variations rythmiques qu'adopte l'interprète sans la plupart du temps qu'une indication explicite du compositeur l'y invite.

10. En parallèle de sa carrière soliste de violoniste, David Grimal (°1973) fonde en 2004 l'ensemble Les Dissonances avec lequel il joue et enregistre plusieurs pièces du répertoire orchestral de Vivaldi à Strauss et mène une activité de création auprès de compositeurs vivants. Bien que l'on ne puisse compter ni David Grimal ni cet orchestre parmi les musiciens et ensembles adoptant une démarche « à l'ancienne », il semblait opportun de nous pencher sur ce cas dans le cadre de notre entretien, d'une part du fait de la collaboration de Nicolas Bartholomée avec Les Dissonances, d'autre part parce que la direction d'un ensemble instrumental de petite ou moyenne envergure par son premier violon constitue de fait l'une des configurations les plus courantes en vigueur aux XVII^e et XVIII^e siècles. Cette question ne se pose bien sûr plus dans les mêmes termes s'agissant des répertoires du XIX^e siècle, qui pour la plupart ont connu la figure du chef sans instrument à la main ; les pratiques des Dissonances peuvent néanmoins encore nous être utiles en tant que cas-limite illustrant pragmatiquement les possibilités et limites historiques de la direction « sans chef ».

11. Facilitée par les nombreux extraits vidéo disponibles sur internet, la comparaison des deux dispositifs permet en fait très aisément de voir dans le cas des concertos un autre violoniste du rang prendre le relais de certaines fonctions de direction.

12. BEETHOVEN, Ludwig van, Concerto pour violon et Symphonie N° 7 - Les Dissonances (violon : David Grimal) - Aparté AP009 (2 CD + 1 DVD), 2010.

13. MOZART, Wolfgang A., « The 5 violin concertos » - Les Dissonances, David Grimal - Les Dissonances LD006 (3 CD + 1 DVD), 2015.

14. Cela se conçoit d'autant plus aisément que la présence de David Grimal dans la communication de cet ensemble est à proprement parler « écrasante ». On lira alors naturellement avec circonspection les mots d'ordre paradoxaux dont se targue l'orchestre dans sa note de présentation : « Les Dissonances ont un inspirateur et un leader, mais elles n'ont pas de Chef ! Les musiciens sont tous égaux et unis par le *partage fraternel de la musique*. Liberté, égalité, fraternité, générosité, voilà les valeurs qui animent et inspirent Les Dissonances » (<http://www.les-dissonances.eu/les-dissonances/le-projet/> [dernière consultation le 4 septembre 2015]).

15. BEETHOVEN, Concerto pour violon et Symphonie N° 7 - Les Dissonances, enregistrement cité.

16. Le violiste, violoncelliste et chef espagnol Jordi Savall (° 1941) est l'une des figures majeures du renouveau des musiques anciennes de la seconde moitié du XX^e siècle. Il dirige l'ensemble Hespèrion XXI (anciennement Hespèrion XX) qu'il a cofondé en 1974 avec sa femme Montserrat Figueras, le luthiste Hopkinson Smith et le flûtiste et hautboïste Lorenzo Alpert, ainsi que la Capella Reial de Catalunya (1987) et son pendant orchestral Le Concert des Nations (1989). Sa collaboration au film d'Alain Corneau *Tous les matins du monde* a permis une diffusion exceptionnelle de la musique pour viole de gambe auprès d'un public élargi.

17. Le claveciniste français Christophe Rousset (°1971) crée en 1991 – à l'âge de 20 ans – son ensemble Les Talens Lyriques après un début de carrière auprès des Arts Florissants (dir. William

Christie) et du Seminario Musicale (dir. Gérard Lesne). Il poursuit en parallèle une carrière soliste faisant de lui l'un des clavecinistes français les plus actifs et réputés de sa génération.

18. Les continuistes sont ceux des musiciens chargés de réaliser la « basse continue », c'est-à-dire un accompagnement reprenant – et, éventuellement, ornant – le squelette harmonique et rythmique de la pièce, ce à partir d'une ligne de basse chiffrée.

19. Chef d'orchestre et violoniste grec né en 1972 exerçant en Russie depuis le début de sa carrière.

20. Le violoncelliste, violiste et chef autrichien Nikolaus Harnoncourt (*1929) est l'un des pionniers de l'interprétation en orchestre sur instruments anciens de l'immédiat après-guerre. En parallèle de sa carrière de violoncelliste à l'Orchestre symphonique de Vienne, il fonde en 1953 avec sa femme Alice Hoffelner le Concentus Musicus Wien en 1953, orchestre qu'il dirige et qui est entièrement dédié à la redécouverte du jeu à l'ancienne. Il réunit en 1982 ses écrits dans un ouvrage clef pour les musiciens et musicologues intéressés par la pratique historiquement informée et qui sera traduit dans de nombreuses langues : *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Residenz Verlag, 1982. Traduction française : *Le Discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, Gallimard, 1984.

21. Gustav Leonhardt (1928-2012) est un claveciniste, organiste et chef néerlandais. Il fonde en 1955 le Leonhardt Consort, petit orchestre presque entièrement dédié à l'interprétation des œuvres de Jean-Sébastien Bach, puis cofonde au début des années 1970 La Petite Bande avec les frères Kuijken. Au même titre que Nikolaus Harnoncourt, G. Leonhardt est l'une des premières figures de proue du renouveau de l'interprétation sur instruments anciens après la Seconde Guerre mondiale.

22. Né en 1944 aux États-Unis, le claveciniste William Christie quitte son pays au début des années 1970 en contestation de la guerre que celui-ci mène au Viêt Nam. Francophile, il s'installe dans l'Hexagone et y devient, à la tête des Arts Florissants (1979), l'un des chefs les plus engagés dans la redécouverte des musiques françaises du Grand Siècle. Au sein de son ensemble ont fait leurs armes un grand nombre de musiciens qui ont en parallèle ou ultérieurement connu de prestigieuses carrières solistes ou de chefs.

23. Cette rareté peut s'expliquer sur le plan économique : se consacrer à un unique ensemble lorsque l'on n'en est pas le directeur demande à priori – outre une excellente entente entre les musiciens – que cet ensemble constitue une source de revenus conséquente en proposant aux membres du noyau une activité professionnelle soutenue. Seuls les Tallis Scholars (dir. Peter Phillips) nous semblent avoir approché cette situation au cours de quelques-unes de leurs quarante années d'existence.

24. Dominique Visse (*1955) est un contreténor français. Il fonde en 1978 à l'âge de 23 ans l'ensemble Clément Janequin, qui fera référence dans le domaine de la chanson polyphonique française de la Renaissance. À partir de 1979, il se montre par ailleurs très actif sur le front baroque, au sein des Arts Florissants.

25. La redécouverte de cette tragédie lyrique de Lully en 1987 par Les Arts Florissants constitue l'un des événements les plus importants du renouveau de la musique baroque française, marquant plus généralement le début d'une nouvelle ère de maturité esthétique et institutionnelle pour la musique ancienne en France.

26. Flûtiste et hautboïste français né en 1961 et qui fonde en 1987 à l'âge de 26 ans son propre ensemble, La Symphonie du Marais.

27. Pour des raisons de confidentialité, nous n'avons ici pas jugé opportun de faire apparaître le nom de cet ensemble et de son directeur.

28. Le flûtiste néerlandais Frans Brüggen (1934-2014) fonde en 1981 l'Orchestre du XVIII^e Siècle dont il assure la direction. Il a par ailleurs été l'un des chefs invités réguliers de l'Orchestra of the Age of Enlightenment (fondé à Londres en 1986), qui constitue dans le monde de la musique

ancienne un cas unique d'orchestre sans chef permanent et structuré durablement sur un modèle démocratique.

29. Contrairement à ce que laisse supposer le nom de cet ensemble, l'Orchestre du XVIII^e siècle ne s'est pas cantonné aux œuvres de Bach, Rameau, Haydn, Mozart et du premier Beethoven – pour ne mentionner que ceux qui ont fait l'objet d'un travail de longue haleine – mais a également investi de manière assidue des œuvres orchestrales des Romantiques canoniques : Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Brahms, etc.

30. Ensemble français fondé en 2009 par la violoniste Domitille Gilon et le claveciniste Thomas Soltani et se consacrant à la musique de chambre des XVII^e et XVIII^e siècles.

31. Chef d'orchestre français né en 1962 et à la tête des Musiciens du Louvre, orchestre qu'il fonde en 1982 à l'âge de 20 ans.

32. Ensemble italien fondé en 1989 se consacrant aux musiques du XVIII^e siècle mettant en valeur les instruments à vent.

33. Ensemble italien dédié au répertoire baroque italien créé en 1990 par le violoniste Fabio Biondi (*1961) qui en est à la tête.

34. Le chef belge Philippe Herreweghe (*1947) fonde en 1970 le Collegium Vocale de Gand, chœur initialement spécialisé dans la musique baroque d'Allemagne du Nord mais dont le répertoire s'est élargi aux polyphonies vocales du XVI^e au XIX^e siècle. En 1977, c'est en France qu'il constitue La Chapelle Royale, ensemble instrumental et vocal spécialisé dans les musiques françaises du Grand Siècle. Enfin, il crée, en 1991, l'Orchestre des Champs-Élysées qu'il dirige sur un répertoire allant de Haydn à Debussy.

35. BRUCKNER, Anton, 7^e Symphonie - Orchestre des Champs-Élysées (dir. Philippe Herreweghe) - Harmonia Mundi HMC 901857 (1 CD), 2004. On relèvera opportunément l'absence de mention par Gaëtan Naulleau de l'Orchestre des Champs-Élysées, absence illustrant symptomatiquement le phénomène pointé dans notre question qui précède immédiatement.

36. Konrad Junghänel (*1953) fonde en 1987 en Allemagne l'ensemble de musique baroque allemande et italienne Cantus Cölln.

37. Soprano anglaise née en 1949 et qui a consacré sa carrière aux musiques renaissantes et baroques. Elle a longuement collaboré avec le Consort of Musicke (dir. Anthony Rooley) et l'Academy of Ancient Music (dir. Christopher Hogwood).

38. Ensemble anglais fondé en 1969 et dirigé par le luthiste Anthony Rooley (*1944), dédié essentiellement aux polyphonies renaissantes a cappella italiennes et anglaises.

39. Ce terme désigne une séance de travail d'une durée d'environ trois à quatre heures, et représente donc l'unité de mesure du travail – et de son salaire – immédiatement inférieure à la journée pleine. La législation française actuellement en vigueur permet qu'un musicien soit engagé pour trois services de trois heures maximum par jour et en précise les modalités en termes de rémunération et de pauses.

40. Claveciniste et chef anglais, Christopher Hogwood (1941-2014) cofonde en 1967 avec le flûtiste polyvalent David Munrow (1942-1976) – ils ont alors 26 et 25 ans – l'Early Music Consort of London, consacré aux musiques médiévales et renaissantes et que Munrow dirigera jusqu'à son décès abrupt en 1976. Hogwood constitue par ailleurs, en 1973, l'Academy of Ancient Music pour interpréter les répertoires baroque et classique.

41. Nos comptes dénombrent un total de plus de cinquante disques, ce qui est d'autant plus exceptionnel que l'Early Music Consort of London maintenait en parallèle une activité soutenue de concerts.

42. John Butt offre à cet égard dans son ouvrage *Playing with History* (op. cit.) une perspective intéressante : assister aux répétitions d'un ensemble permettrait aisément de voir « [le] directeur [donner] une longue liste de dynamiques à reporter sur la partition, et [proposer] des indications de changement de tempo et d'ornementation. En outre, les interprètes vont eux-mêmes y ajouter leurs propres annotations en vue de mémoriser les coups d'archets, les doigtés difficiles, et ces

endroits où ils devront regarder le chef et par conséquent résister non sans réticence au désir coopératif inhérent à l'ethos de la musique ancienne » (p. 96, nous traduisons). Il ajoute en note : « Cette attitude est encore plus prononcée dans l'interprétation de musique ancienne vocale, particulièrement en Angleterre où de nombreux chanteurs ont reçu leur apprentissage au sein de la tradition collégiale et cathédrale, où ils ont été accoutumés à un temps de répétition réduit allant de pair avec une annotation intensive de la partition » (nous traduisons).

43. Fondée en 1933 par le chef d'orchestre et mécène Paul Sacher, la Schola Cantorum de Bâle a été le premier grand foyer institutionnel du renouveau musical et musicologique des musiques anciennes, et en constitue toujours l'un des lieux les plus importants.

44. Violoniste et cheffe d'orchestre suisse née en 1946. À la tête de l'Orchestre 415, qu'elle a fondée en 1981, elle est par ailleurs l'une des grandes pédagogues du violon baroque au Centre de Musique Ancienne de Genève et à la Schola Cantorum de Bâle.

45. Contre-ténor et chef d'orchestre belge né en 1946 qui fonde en 1977 le Concerto Vocale.

46. Violoniste et chef d'orchestre allemand né en 1952. En 1973, Reinhard Goebel fonde à 21 ans Musica Antiqua Köln, ensemble avec lequel il interprète essentiellement les musiques baroques allemandes et qui est dissous en 2006.

47. BACH, Johann Sebastian, *Die Kunst der Fuge* - Musica Antiqua Köln (dir. Reinhard Goebel) - Berlin Classics 0016758BC (1 DVD), 2011, enr. 2006.

48. Ensemble de musique baroque fondé à Londres en 1972 par le claveciniste Trevor Pinnock (*1946) – alors âgé de 26 ans – qui l'a dirigé jusqu'en 2003.

49. BACH, Johann Sebastian, *6 Brandenburgische Konzerte* - The English Concert (dir. Trevor Pinnock) - Archiv Produktion 2742003 (2 disques), 1982.

50. Ensemble français dédié aux musiques françaises et italiennes du XVI^e siècle fondé en 1987 et dirigé par le flûtiste Denis Raisin Dadre (*1956).

51. Ensemble belge dédié aux polyphonies du XIII^e au XVI^e siècle fondé en 1971 par le chef de chœur Paul van Nevel (*1946).

52. Chef d'orchestre et de chœur anglais, John Eliot Gardiner (*1943) fonde The Monteverdi Choir en 1964 à l'âge de 21 ans, The English Baroque Soloists en 1978 et l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique en 1989. À la tête de ces trois ensembles, il dirige sur instruments à l'ancienne les musiques instrumentales baroques, classiques et romantiques ainsi qu'un vaste répertoire choral allant de la Renaissance au XX^e siècle.

53. Ténor et haute-contre écossais né en 1964. Après une carrière soliste et au sein de divers ensembles, il devient à partir de 2007 chef associé des Arts Florissants. En 2013, il accède aux fonctions de directeur musical adjoint de cet ensemble.

54. Violoncelliste anglais né en 1977, chef associé des Arts Florissants.

55. Quatuor franco-autrichien sur instruments anciens fondé en 1987 : Erich Höbarth (premier violon), Andrea Bischof (second violon), Anita Mitterer (alto), Christophe Coin (violoncelle).

RÉSUMÉS

Quels types de chefs le renouveau des musiques anciennes a-t-il connus et produits ? En quoi l'exercice des fonctions de directeur artistique d'un ensemble spécialisé dans l'interprétation sur instruments anciens rejoint-il le travail des chefs d'orchestres « classiques », et en quoi s'en démarque-t-il ? Qu'est-ce en somme que diriger des musiques d'ensemble antérieures à

l'avènement de l'orchestre romantique ? Afin d'apporter des éléments de réponse à ces questions, nous avons souhaité nous entretenir avec Gaëtan Naulleau, critique musical, et Nicolas Bartholomé, ingénieur du son, qui sont tous deux susceptibles de porter un regard informé et critique sur les pratiques de direction qui nous intéressent.

What type of conductor has the renewal of early music encountered and produced? What are the similarities and differences between the functions of the conductor of an ensemble working with historical instruments and that of a « classical » conductor? In short, what is the conducting of ensemble music earlier than the advent of the romantic orchestra made of? In order to shed some light on the subject, I interviewed Gaëtan Naulleau, musical critic, and Nicolas Bartholomé, sound engineer, who are both apt to bring an informed and critical perspective on the conducting practices at stake here.

INDEX

Mots-clés : direction, ensemble, musique ancienne, musique à l'ancienne, interprétation historiquement informée, pouvoir, collégialité.

Keywords : conducting, early music, period music, historically informed performance, power, collegiality.

AUTEUR

BENOÎT HAUG

Benoît Haug est doctorant au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR - Tours) en musicologie sous la direction de Xavier Bisaro et en anthropologie sous la codirection d'Albert Piette (LESC - Nanterre). À la croisée des études sur l'interprétation et des sciences sociales, son travail s'ancre dans une approche ethnographique pour interroger les interprétations actuelles des musiques anciennes.